

## *Reassessing “Poème Électronique” & “Polytopes”*

Marta Cureses

Universidad de Oviedo

[cureses@uniovi.es](mailto:cureses@uniovi.es)

### Abstract

La revisión de presupuestos conceptuales en el planteamiento del *Poème Électronique* de Edgar Varèse y, posteriormente, de los *Polytopes* concebidos por Iannis Xenakis, permite una nueva perspectiva en la interpretación de las relaciones espaciales y temporales concebidas en función de las estructuras arquitectónicas sobre las que se diseñaron. Asimismo, la repercusión de estos proyectos sonoros de signo internacional en las más recientes propuestas de arquitectos como Richard Meier, Frank Gehry o Rem Koolhaas consignan las líneas maestras de los *nuevos templos* del siglo XXI.

### Puntos de referencia

En febrero del año 2005 se celebraba en Oregon la reunión anual de la Society for American Music National Meeting, una de cuyas sesiones se dedicó al replanteamiento de categorías entre los generalmente denominados *canonical composers* del siglo pasado<sup>1</sup>. Entre ellos se encontraba Edgar Varèse y su contribución al Pabellón Philips concebido para la Exposición Universal de Bruselas en 1958; tanto el autor como la creación sonora con destino a este pabellón han sido objeto de propuestas interpretativas diferentes a las asumidas de forma genérica en un primer momento<sup>2</sup>. Esta necesidad de reconsiderar la posición de Varèse puede hacerse extensiva a la ocupada por Xenakis, reajustando asimismo algunas categorías en sus respectivos catálogos a partir de la primera colaboración conjunta en aquel año 1958 en el proyecto liderado por Le Corbusier. Iannis Xenakis ya había participado en otra de las construcciones de referencia de Le Corbusier, L'Unité d'habitation de Marseille, proyecto que comienza a diseñarse en los años inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial, entre 1945 y 1946, y cuya primera piedra se coloca el 14 de octubre de 1947<sup>3</sup>. Este proyecto, como es bien sabido, permitió a su autor poner a prueba algunas de las teorías luego formalizadas en el Modulor<sup>4</sup>, y se reveló como una auténtica novedad. Un proyecto sin precedentes –elemento básico del programa de la Ville Radieuse– destinado a alojar a mil seiscientas personas en trescientas treinta y siete viviendas, diseñadas en base a veintitrés tipos a varios niveles, con el propósito fundamental de crear una ciudad dentro de la ciudad.

Su idea incluía el diseño de calles interiores, situadas entre las plantas tercera y cuarta a manera de amplios corredores, donde los habitantes pudiesen realizar sus actividades cotidianas, comprar, visitar despachos y consultas profesionales o llevar a los niños a la

---

<sup>1</sup> *31st Annual Conference Society for American Music National Meeting*. Eugene, Oregon. 16-20 February 2005.

<sup>2</sup> Olivia Mattis, “The Music of the Philips Pavilion: Multiple Interpretations?”, en *Symposium Building Music*, co-sponsored by the Getty Research Institute and Los Angeles Philharmonic Orchestra. Los Angeles, California 6 June 2004; “Edgar Varèse: Jazz Composer?”, en *Annual Conference Society for American Music National Meeting*. Eugene, Oregon 19 February 2005.

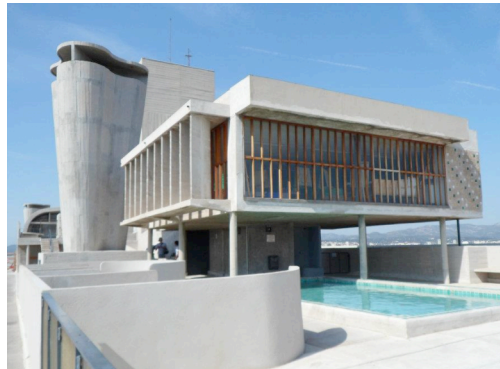
<sup>3</sup> Ubicado en 280 Boulevard Michelet, 13008 Marseille; una descripción precisa puede encontrarse en [www.marseille-citeradieuse.org](http://www.marseille-citeradieuse.org).

<sup>4</sup> Sobre los presupuestos del Modulor basará también posteriormente otros proyectos como la capilla de Ronchamp (1950-1954), el proyecto para la ciudad india de Chandigarh y, a mayor escala, la Ville Contemporaine y la Ville Radieuse.

escuela. En 1948 Le Corbusier había contratado a Xenakis como ingeniero del ATBAT –ATelier des BÂTisseurs–, un estudio en el que trabajaban diversas personas entre las que distribuía la cantidad ingente de tareas de sus obras en curso. La misión de Xenakis sería la optimización de las cincuenta y cinco toneladas de hormigón armado a utilizar en los treinta y cuatro pilotis que sustentan el edificio de la Unité. Junto a la arquitecta y diseñadora Charlotte Perriand<sup>5</sup> y Pierre Jeanneret<sup>6</sup>, Xenakis colabora en diferentes aspectos de los equipamientos y deja su huella en el original diseño de las farolas de las calles interiores, así como en la construcción destinada a la recogida de basuras domésticas situada en la azotea –en la que trabajó junto a otro gran colaborador de Le Corbusier, Nadir Afonso (1920-2013)– una estructura independiente de formas suavemente curvadas que contrastan con las aristas anguladas del edificio en su conjunto.



Farolas Unité



Azotea Unité

De las colaboraciones entre Xenakis y Le Corbusier, una de las más emblemáticas es el convento de Sainte Marie de la Tourette (Évreux-sur-Arbresle, 1960) reconocido por sus característicos paneles ondulatorios de vidrio, materializados en tres de las cuatro fachadas del edificio. Todas las soluciones arquitectónicas del convento están pensadas para la configuración exacta del terreno sobre el que se asienta; situado en plena campiña, a veintiséis kilómetros al norte de Lyon, el edificio se emplaza en una ligera pendiente, lindando con un bosque, sobre una propiedad de setenta hectáreas<sup>7</sup>.

Será ésta la primera ocasión en la que Iannis Xenakis ejerza como arquitecto de un proyecto a petición de Le Corbusier: “C’est sur les plans du couvent de la Tourette et avec l’aide de Le Corbusier que, d’ingénieur, j’ai glissé complètement vers l’architecture”<sup>8</sup>, dice Xenakis, refiriéndose a un momento de su carrera profesional en el que existía una gran complicidad entre todos los miembros del equipo –unas cuatro o cinco personas que trabajaban para Le Corbusier en esta construcción: “J’étais alors le seul technicien de l’équipe, en clair le seul à savoir calculer, ce qui, au risque de déplaire aux rêveurs, infléchit souvent l’architecture définitive du projet”<sup>9</sup>. Es necesario mencionar que en aquel equipo se encontraba asimismo el arquitecto francés, de origen

<sup>5</sup> (1903-1999), colaboradora de Le Corbusier entre 1927 y 1937.

<sup>6</sup> Entre Perriand y Jeanneret (1896-1967), este último primo de Le Corbusier –Charles Édouard Jeanneret– concibieron para la Unité d’habitation la cocina-bar, otros equipamientos para actividades cotidianas y la mayor parte de diseños interiores de las viviendas.

<sup>7</sup> Véase un dossier completo en “Couvent de la Tourette, Éveux près de Lyon, France”, en *Architecture d’Aujourd’hui* n° 96. Paris, juin-juillet 1961.

<sup>8</sup> Ferro, Sergio/ Kebbal, Chériff/ Potié, Philippe/ Simmonet, Cyrille: *Le Corbusier. Le Couvent de La Tourette*. Marseille: Éditions Parenthèses, 1987; p.5.

<sup>9</sup> *Ibid.* La colaboración, no obstante, se extendió también a Wogenscky, otro asiduo colaborador de Le Corbusier.

polaco, André Wogenscky (1916-2004); aunque ambos tenían margen suficientemente amplio para incorporar sus ideas, Wogenscky se retiró del proyecto en marzo de 1956 por desavenencias con Xenakis<sup>10</sup>.

Diseña así un edificio de formas puras y geométricas, carente de señas externas de identidad religiosa y confiado al tratamiento libre del hormigón como única textura. Pese a su confesado ateísmo, el Padre Couesnongle –uno de los encargados de las obras de la Tourette- felicita a Xenakis por el trabajo elogiando su capacidad de convertirse “en más dominico cada día”<sup>11</sup>.

Para el encargo que Le Corbusier había recibido del director de la orden de los dominicos en Lyon, reverendo Couturier<sup>12</sup>, se trasladó la idea del proyecto de Chandigarh, donde las grandes placas de vidrio se habían transformado en muros transparentes, si bien aquí se empleaban paneles más pequeños –una solución mucho menos costosa- que se apilaban de manera desigual, a diferentes distancias, para ofrecer una impresión de calculada asimetría. También, por supuesto, toma en cuenta los presupuestos del Modulor como sistema métrico a partir de las series de Fibonacci y la proporción áurea, aspectos que inevitablemente refleja en su obra orquestal coetánea *Le Sacrifice* (1953), que a su vez beneficia la construcción del convento. De forma similar a la que organiza el desarrollo temporal en *Le Sacrifice*, Xenakis experimenta primero con un sistema de permutaciones del grupo de paneles de vidrio en diferentes anchuras, lo que le permite establecer un esquema rítmico para las tres fachadas. Este esquema, no obstante, presenta dos inconvenientes fundamentales: el empleo de un número de elementos muy limitado da como resultado una composición demasiado predecible, mientras que el empleo de un número más amplio la convierte en incontrolable. De manera que resuelve las limitaciones de la técnica permutatoria simplemente reemplazando el concepto de ritmo por el de densidad, lo que en *Le Sacrifice* se traduce en número de entidades sonoras por unidad de tiempo, y en la Tourette queda reflejado como “un béton rude et pauvre et une géométrie tranchante y sont assurément pour quelque chose de même que le contact d’une nature quasiment vierge et l’atmosphère d’une spiritualité héritée de plusieurs siècles”<sup>13</sup>.

La manera de trabajar de Xenakis en este proyecto recuerda su proceder en otra obra musical en la que se encuentra inmerso en ese mismo momento, *Metastasis* (1953-54). En ambas disciplinas trabaja con los mismos elementos; en arquitectura sus ideas se articulan en el espacio y en música se articulan en el tiempo, prevaleciendo siempre el sentido abstracto: “Furthermore, mathematical models underpinned the development of his ideas in both realms. *Metastasis* had already demonstrated, as Xenakis put it, that it was possible to produce ruled surfaces by drawing the *glissandi* as straight lines”<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Potié, Philippe: *Le Corbusier. Le Couvent Sainte Marie de la Tourette*. Paris: Foondation Le Corbusier et Birkhäuser Publishers, 2001.

<sup>11</sup> Carta del Padre Couesnongle a Iannis Xenakis, fechada el 1 de junio de 1955. Archives Xenakis, BnF, X [A] 2-5- Bibliothèque Nationale de France. Paris.

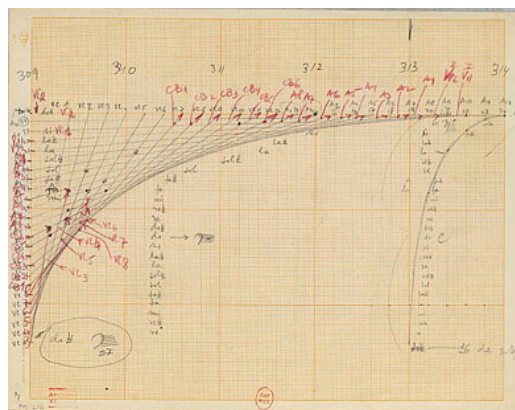
<sup>12</sup> El Padre Couturier jugó un importante papel en las relaciones del arte de su tiempo con el arte sacro; falleció en 1954, antes de ver finalizada la obra. De formación artística, había sido co-fundador junto al R.P. Regamey de la revista *Art Sacré*. Véase Marcel Billot, “Le Père Couturier et L’Art Sacré”, en *Catalogue de l’exposition Paris-Paris, 1937-1957*. Paris, 1981. Asimismo, véase el dossier “Couvent de la Tourette, Éveux près de Lyon, France”, en *Architecture d’Aujourd’hui* n° 96. Paris juin-juillet 1961.

<sup>13</sup> *Le Corbusier. Le couvent de la Tourette; op.cit.* p.7.

<sup>14</sup> Fauvel, John / Flood, Raymond / Wilson, Robin J. (eds.): *Music and Mathematics: From Pythagoras to Fractals*. New York: Oxford University Press, Inc., 2003.



Pabellón Philips



Metastasis [309-314]

En ambos casos –música, arquitectura- prima la necesaria coherencia interior en sus respectivas estructuras, “en musique de même, c’est la nécessité interne des sons, de leur nature, agencements, transformations temporelles ou hors temps, qui établit sa *vérité*. C’est ce à quoi doivent tendre et l’architecte et le compositeur”<sup>15</sup>. En su trabajo para los dominicos, “un monastère en béton brut”, incluso cuando ese hormigón bruto ha envejecido, existe un algo imperecedero en todos los elementos –capilla, claustro, oratorio, celdas- que tradicionalmente forman parte del mismo: “Le couvent est en effet un perpétuel paradoxe. Tout matière, tout lumière, il raconte avec autant d’insistance sa provenance matérielle que sa vocation spirituelle”<sup>16</sup>. Sin embargo, lo más interesante desde el punto de vista conceptual es el sentido que cobra la idea de la construcción del convento como tal, pues conduce sin pausa a la que será su próxima gran colaboración con Le Corbusier, el Pabellón Philips para la exposición universal de Bruselas en 1958. Un gran templo de luz y sonido, nuevamente sobre la base del hormigón: costillas de hormigón pretensado con impresionantes cables de acero.

### Pabellón o templo

Son incontables los estudios sobre la idea y desarrollo del célebre pabellón encargado a Le Corbusier en febrero de 1956 por la firma holandesa Philips Gloeilampenfabrieken, a través de su director artístico Louis Kalff. No se trataba de integrarlo como parte del pabellón nacional holandés en la exposición de 1958, sino de demostrar –a través de la idea encomendada a Le Corbusier- las inmensas posibilidades lumínicas y sonoras que proporcionaban las tecnologías de la casa Philips, más allá de una mera exhibición de sus productos comerciales. También se cuentan por cientos las publicaciones e investigaciones dedicadas a los aspectos musicales del proyecto, dos creaciones sonoras de distinto signo concebidas por Iannis Xenakis y Edgar Varèse respectivamente.

<sup>15</sup> Le Corbusier. *Le Couvent de la Tourette*; op. cit. p.5.

<sup>16</sup> *Ibid.* p.7.



“Would you accept to do this score for eight minutes of music?”<sup>17</sup>, pregunta Le Corbusier a Varèse en una carta fechada el 12 de junio de 1956. Varèse vivía entonces en Nueva York y Le Corbusier estaba demasiado ocupado con diferentes proyectos entre manos, sobre todo el que le retenía en la India al frente de su construcción en Chandigarh. En su carta le informaba de algunas características y forma de la construcción, así como de la pequeña pieza sonora encargada a su colaborador Xenakis: “By the way, it is Xenakis who, from my studio, will design this Pavilion, and will prepare the necessary drawings and the timing and the synopsis of the different sequences”<sup>18</sup>. Le anticipa, asimismo, que éste realizará también una breve pieza sonora para la entrada y salida del pabellón: “This Pavilion has an entrance (a sort of foyer) and an exit (another sort of foyer) –the first to create ambience, the other to enable spectators to readjust to day light: two minutes to enter- and the same two minutes to exit, on the opposite end. I intend to ask Xenakis to create these two minutes of music (so that he can take part in all this) and so that he will make sure we will have an installation whereby *the din of St. Polycarpus* can be let loose”<sup>19</sup>.

La pieza de música electrónica de ocho minutos de duración solicitada a Varèse –*Poème Électronique*- no debía guardar relación alguna con el escenario concebido por Le Corbusier –*entirely independent of his own visual scenario*- integrado por siete secuencias: “Genèse”, “D’argile et d’esprit”, “Des profondeurs a l’aube”, “Des dieux faits d’hommes”, “Ainsi forgent les ans”, “Harmonie”, “Pour donner à tous”. El resultado de la primera grabación realizada en Eindhoven no fue del agrado de Philips Corporation, que llegó a realizar un encargo alternativo a otro compositor de estilo más tradicional; Le Corbusier logró finalmente imponer la creación de Varèse<sup>20</sup>, que reflejó en sus escritos las desavenencias de la compañía con Xenakis y con él mismo: “Some sparks to fly. The gentlemen at Philips... don’t like one bit of the composition X. [Xenakis] played for them. It is true that it was presented with inadequate equipment. Veredict: no melody, no harmony. It appears that these gentlemen would be delighted to get rid of me too”<sup>21</sup>.

En cuanto a la pieza creada por Xenakis para sonar en ambos vestíbulos, fue rotulada como *Concrete PH* en alusión a los paraboloides hiperbólicos que daban forma al pabellón y también como alusión al nombre de la empresa Philips. Más adelante se verán las secuelas de este primer trabajo combinando arquitectura, música y luz en el *Polytope de Cluny* (1972) y en el *Diatope de Beaubourg* (1974-75) concebidos por Xenakis desde una óptica ceremonial, concepto compartido con el *Poème* de Varèse.

El efecto devastador de la Segunda Guerra Mundial en Europa y en el mundo motivó uno de los eslogans de la exposición universal de Bruselas: “Rendez-vous de lumière et de paix”, un lema que encajaba a la perfección con la atmósfera del pabellón. Para Varèse, que llegaba al proyecto directamente de la mano de Le Corbusier, el *Poème* no sería en absoluto una obra más. En su correspondencia con Louis Kalff afirma: “la razón de mi participación no es añadir un proyecto más a mi carrera, sino más bien crear con todos vosotros el primer *electrical show* en el que luces, imágenes, colores, espacio, movimiento y la idea forjen un asombroso conjunto, accesible, por supuesto, a las

<sup>17</sup> Original en Bibliothèque Nationale de France. Archives IX BnF: X (A) 4-18. La correspondencia de Varèse a Le Corbusier, en Foundation Le Corbusier. G2-20. *Courrier Chronologique. Atelier L.C. et L.C.*: Varèse 515-573, contiene desde 06/01/1955 a 01/03/1963.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.* La alusión a St. Polycarpus hace referencia a su detención, que causó gran alboroto.

<sup>20</sup> El compositor francés Henri Tomasi (1901-1971) recibió este encargo con el mismo título, *Poème Électronique* y, aunque no fue aceptada por Le Corbusier, la obra llegó a escucharse en el laboratorio holandés.

<sup>21</sup> Varèse, Edgar: *Écrits*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1983; p.148.

masas”<sup>22</sup>. Su colaboración en el Pabellón Philips supuso, además, la culminación del sueño de su vida, componer verdadera música espacial: “For the first time I heard my music literally projected into space”<sup>23</sup>, exclamó Varèse tras la primera audición<sup>24</sup>.

Aquellos paraboloides entonces definidos como futuristas –una sensación seguramente potenciada por el efecto metalizado de la pintura exterior- eran el marco perfecto para la música de Varèse. Muy aficionado a reciclar elementos de sus propios materiales sonoros, reconvirtiéndolos en nuevas formas, en el *Poème* existen posibles reminiscencias de obras anteriores, según consta en los registros conservados por la Paul Sacher Foundation: fragmentos mínimos de *Étude pou Espace* (1947), de *Déserts* (1950-54), así como pequeñas células jazzísticas que tienen su origen, en parte, en los contactos que el compositor tuvo con el mundo del jazz durante los primeros años transcurridos en Nueva York. El *Poème* se emitía a través de 425 altavoces espacializados a lo largo de doce *sound routes* cuya forma evocaba los *diamantes acústicos* que Xenakis había ideado para el Couvent de la Tourette, y que finalmente no pudieron ser instalados por razones presupuestarias. No es de extrañar este trasvase de elementos concebidos para un espacio religioso a otro de carácter civil, y ya se ha mencionado antes que la Tourette no tenía signos externos que identificasen a los dominicos, más allá de las líneas puras y geométricas que, como en la tradición cisterciense, arrancan de un simple rectángulo<sup>25</sup>.

La cuestión más interesante en la concepción del *Poème* es saber por qué, para una creación efímera como el Pabellón Philips –destruido el 30 de enero de 1959 a las 2pm<sup>26</sup>- Varèse decidió seguir un ritual meticuloso, similar al de las celebraciones litúrgicas. Jean Petit sugiere esta misma idea cuando se refiere al público asistente como fieles participando en una ceremonia religiosa con la presencia invisible de un oficiante<sup>27</sup>.

## El misterio de Tournus

Edgar Varèse nació en París el 22 de diciembre de 1883. Hijo del ingeniero italiano Henri Varèse y la francesa Blanche-Marie Cortot, siendo niño fue llevado al pequeño pueblo Le Villars, próximo a Tournus, donde estuvo al cuidado de su familia materna. Las relaciones con su padre fueron siempre malas, especialmente desde que en 1903 dejó la Escuela Politécnica en Turín para irse a París: “Varèse n’hésite pas à rompre simultanément toute relation avec son ingénieur de père, de même que, plus tard, il brisera radicalement les liens avec la tradition musicale. Du père, si l’on veut, Varèse

<sup>22</sup> Correspondencia citada de Xenakis, Iannis: *Música-arquitectura*. París: Ed. Casterman, 1976; p. 129.

<sup>23</sup> Varèse, Edgar: “Spatial Music”, conferencia ofrecida en Sarah Lawrence College el 20 de febrero de 1959, publicada en la compilación realizada por Chou Wen-chung en *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Ed. Elliot Schwartz and Barney Childs. Holt, Rinehart and Winston, 1967; pp. 204-207.

<sup>24</sup> Aunque las ceremonias de inauguración del pabellón tuvieron lugar el 22 de abril de 1958, la apertura al público se retrasó hasta el 20 de mayo de ese año.

<sup>25</sup> Xenakis, Iannis: *Musique de l’architecture. Textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006; p. 83.

<sup>26</sup> Ficha técnica. Concepto: Le Corbusier. Arquitectura: Le Corbusier y Iannis Xenakis. Ambientes: Le Corbusier. Película: Le Corbusier, Philippe Agostini y Jean Petit. Música Edgar Varèse y Iannis Xenakis. Ingenieros: Vreeendenburgh (Delft). Contratista: Duyster (Bélgica). Electrónica musical: Henk Badings y J. W. De Bruyn (laboratorio de Eindhoven). Asesor de acústica y rutas sonoras: Willwm Tak. Director artístico: Louis Kalf. Duración del acto: 8 minutos y 0’5 segundos. Temporalidad exposición: 200 días. Promotor: Compañía Philips. Aforo: 500 personas. Fecha y lugar: Exposición Internacional de Bruselas, 1958.

<sup>27</sup> Petit, Jean: *Le Corbusier lui-même*. Ginebra: Rousseau, 1970.

garde le souvenir des lumières scientifiques et rejette la loi; de même que, de l'histoire, il garde l'esprit de lumière prophétique et dénonce le poids patrimonial"<sup>28</sup>.

Le Villars está situado en la región sur de Borgoña, departamento Saône-et-Loire, en el distrito de Mâcon. Allí vivió Varèse junto a su tío Joseph –herrero del pueblo- y su tía Marie. Pero es sobre todo Claude Cortot, el hermano de Joseph y abuelo de Edgar, quien le hará sentirse orgulloso de sus orígenes –“soy un *bourignon*, aunque naciese en París”, repetía con frecuencia- hasta el punto de rotular su primera obra orquestal como *Bourgogne*: “One of my early scores, the first orchestral work I ever had performed (Berlín, 1910) I called *Bourgogne* in his honor and dedicated to him. And I have inherited only one thing of value, the memory of my Burgundian grandfather”<sup>29</sup>. Porque fue su abuelo, viticultor como muchos vecinos de la comarca, quien le llevó a la exposición universal de París en 1900, donde pudo escuchar músicas primitivas que le causaron una gran impresión.

Los contenidos de *Varèse. A looking-glass-diary* redactados por su esposa Louise Varèse, han sido tomados como uno de los testimonios más fieles en el análisis de la personalidad artística del compositor y son una referencia bibliográfica imprescindible en el texto que inaugura la edición de *Edgar Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*<sup>30</sup>: “Only One Thing of Value: Varèse the Burgundian”, donde se alude expresamente a su condición de borgoñón<sup>31</sup>.

La casa de sus tíos en Le Villars estaba próxima a un antiguo “prieuré” del siglo XII que en su día había estado habitado por monjas benedictinas; remontando el río Saône, el edificio estaba conectado con una pequeña iglesia románica, Sainte Marie-Madeleine (siglos IX-XII), de rara estructura con solamente dos naves. Así que en Le Villars fue donde Varèse tomó contacto y fue consciente de lo impresionante que resultaba el románico, una pasión que le acompañaría toda su vida.

La fundación de la abadía de Tournus se remonta al año 875, convirtiéndose después en una nueva edificación benedictina dedicada a San Filiberto, considerada como una joya de la arquitectura románica borgoñona. Este lugar influyó decisivamente en el sentido estético de Varèse, una especie de experiencia catártica a una edad temprana, como explica Malcolm MacDonald, con el poder y belleza de las imponentes fuerzas arquitectónicas. El efecto posterior sobre su música queda reflejado en una visión de masas sonoras e intensidades contrastantes, planos moviéndose en el espacio, todo ello con una gran profundidad. Varèse exploraba una y otra vez este lugar en compañía de su amigo Désiré Mathivet, luego alumno de Rodin; recorría el camino del río Saône en dirección a Tournus, donde vivía Mathivet, y juntos jugaban en el claustro de Saint Philibert, penetraban en la cripta o subían por las escaleras hacia la capilla de San Miguel para contemplar desde lo alto la gran nave. Estos recuerdos han sido recogidos en las memorias de Louise: “Varèse told me that even as a little boy it excited him to look down from the chapel into the nave, which seemed to him mysterious so far below –not the dark mystery of Gothic cathedrals but a mystery of light and lightness. The nave of Saint Philibert!”<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> IRCAM: Base de Documentation sur la musique contemporaine. Ressources IRCAM: Brahms.ircam.fr/edgar-varese. Centro Pompidou, 2009.

<sup>29</sup> Varèse, Louise: *Varèse. A Looking-glass diary*. Vol. I 1883-1928. London: David-Poynter Limited, 1973; p. 18.

<sup>30</sup> Título del catálogo y de la exposición organizada por Paul Sacher Foundation and the Museum Tinguely de Basel, que tuvo lugar del 28 de abril al 27 de agosto de 2006 en la sede del Museum Tinguely. Edición a cargo de The Boydell Press, UK 2006.

<sup>31</sup> MacDonald, Malcom, en *Edgar Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*; *op. cit.* pp. 16-24.

<sup>32</sup> *Varèse. A looking-glass diary*; *op. cit.* p. 66-67.



St. Philibert de Tournus



Escaleras a Chapelle St. Michel

Varèse conoció muchos de los templos románicos de Borgoña, algunos no lejanos a Tournus como Brancion, Uchizy o Cluny, construcciones que admiraba no solo como monumentos sino como parte de su infancia, pues había crecido con ellos y los amaba igual que a las viñas de su abuelo, la forja de su tío o el plácido discurrir del Saône. Una de las características más elogiadas de Saint Philibert es el tono rosáceo que desprenden sus muros, si bien “the architectural descriptions give no idea of its strong delicacy. You have yourself to touch with eyes and fingers the misty pink roughness of the great pillars –they too are built of the pale rose stone of Prêty. You must stand yourself in their midst”, relata Louise, pero lo más importante es lo que Varèse le reveló como confesión: “If there is any strenght or beauty in my music, I owe it to Saint-Philibert”<sup>33</sup>. Borgoña, la tierra de piedra y vino revisitada por Varèse a lo largo de los años, en ocasiones acompañado de amigos como el escultor Julio González<sup>34</sup>, y el espíritu de Saint Philibert, influyeron sin duda en dos de sus obras tempranas: *Rapsodie romane* y *Bourgogne*. Envío la partitura de *Bourgogne* a Romain Rolland, entonces presidente de la sección de música de la École des Hautes Études y no tan conocido como años después, cuando le fue concedido el Premio Nobel (1916). Pese a que Rolland no era partidario de emitir juicios sobre una obra orquestal sin haberla escuchado antes, atendió la solicitud de Varèse enviándole una carta en la que afirma estar seguro de su talento para el lenguaje orquestal, muy luminoso según se aprecia en su obra. De escritura límpida y clara, añade Rolland su percepción de una vaga influencia de Strauss y algunos rasgos debussystas en los primeros compases. Le resultó, en suma, *muy francesa* en esencia y –algo que disgustaría a Varèse- más cercana a d’Indy que a Strauss<sup>35</sup>. No obstante, el rasgo dominante que señala en *Bourgogne* es su espíritu tranquilo y religioso: “its calm and religious character”<sup>36</sup>.

De manera que esta obra, estrenada en Berlín en diciembre de 1910 –el mismo año de la muerte de su padre y del nacimiento de su hija Claude-, plena del espíritu religioso surgido en un compositor ateo, encuentra sentido en la admiración apasionada de Varèse por los grandes polifonistas católicos, aquellos que conoció en la Schola

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 67

<sup>34</sup> Existe abundante información en la correspondencia de Julio González, depositada en Fondos del IVAM. Archivo Julio González.

<sup>35</sup> Es conocida la opinión de Varèse sobre Vincent d’Indy, a quien consideraba un completo pedante. La carta está fechada el 19 de enero de 1909.

<sup>36</sup> Varèse. *A looking-glass diary*; *op. cit.* p. 68.

Cantorum de la mano de Charles Bordes y a quienes se refería como *mes copains et mes contemporaines*: Leonin, Perotin, Josquin Desprès, Machaut, Dufay.

La partitura fue posteriormente destruida por el propio Varèse, aunque los sonidos del órgano y los coros que había escuchado en el entorno irrepetible de Saint Philibert se trasladan a algunas de sus obras corales de madurez. La evocación de la torre Eiffel en la primera canción de *Offrandes*, o los rascacielos de Nueva York en *Ameriques*, son importantes para Varèse, no solamente por sus propios rasgos arquitectónicos, sino porque traen a la memoria el entorno de Saint-Philibert, donde fue consciente por primera vez de la grandeza de la proyección del espacio, del aura mágica medieval en estado puro, sin pasar por el filtro del romanticismo.

En las creaciones de Varèse las líneas puras del románico se superponen con facilidad a los presupuestos innovadores de las construcciones modernas. Aunque su comunión con los futuristas sea escasa –*the futurist imitate, an artist transmutes*– sí comparte el *hyperbolic dictum* de Marinetti: nada es más bello que el andamiaje de un edificio en construcción. Al contemplar las obras del Lincoln Center Opera House un nombre surge rotundo: “Looking out from the upper glass promenades of Symphony Hall at the magnificent construction, Varèse and I with one accord exclaimed: Piranesi!”<sup>37</sup>. Giovanni Battista Piranesi era una referencia atractiva para Varèse a partir de *Le Carceri d’Invenzione*<sup>38</sup>. Sus empinadas escaleras, sus extrañas y complejas galerías, edificios reales e imaginarios, son caminos que no conducen a ninguna parte salvo al trazado de arcos y bóvedas, pasarelas y balconadas que encuentran reflejo en algunos bocetos de Varèse, como el que lleva por título *Portes*.



*Portes* (c. 1952)



Interior *Chez Rosalie*

No resulta sorprendente su actividad como pintor; desde su llegada a París en 1903 Varèse frecuentaba el estudio de Picasso –le Bateau Lavoir– y el de Modigliani, ambos en Montmartre. Con Modigliani solía citarse en la *Closerie des Lilas* en Montparnasse, cuando este café era el preferido de los artistas y, si tenían dinero, pero sobre todo si no lo tenían, acudían a almorzar a Chez Rosalie en el número 3 de la Rue Campagne Première. Asiduos del local eran Max Jacob, André Salmon, Pablo Picasso y Alice Prin, verdadero nombre de Kiki de Montparnasse y borgoñona como Varèse; nacida en

<sup>37</sup> *Ibid*; p. 107.

<sup>38</sup> G.B. Piranesi (1720-1778). En 1743, cuando contaba poco más de veinte años, se publicó *Prima parte di Architettura e Prospettiva*. Dos años después vio la luz *Le Carceri d’Invenzione* (1745-1760). Véase *Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d’altri*. Paris: Firmin Didot Freres, 1835-1839. Un ejemplar de los 29 volúmenes con 940 láminas se encuentra en University of Tokio Library’s Kamei Collection.



Châtillon-sur Seine –*un joli coin de la Bourgogne*– sus recuerdos de la bohemia parisina se narran en *Souvenirs retrouvés*<sup>39</sup>.

La visión de una ciudad intrincada, estridente y compleja ha venido alimentándose de imágenes poéticas como las de Verharen. Varèse admiraba a Émile Verharen (1855-1916), a quien definía como muy agradable<sup>40</sup>. Poeta belga clasificado como simbolista, Verharen se sentía atraído por la cacofonía de las ciudades industriales modernas. Nacido en Saint Amand en 1855, la publicación de su antología más famosa –*Les Villes Tentaculaires* (1895)– fue saludada como la “célébration lyrique de la ville moderne”<sup>41</sup>. Lo más característico en *Villes Tentaculaires* y *Villages Illusoires* “c’est le mot halluciné”<sup>42</sup>, como “l’effroi émerveillé”<sup>43</sup> lo es en *Poème électronique*.

## Polytopes: la escalera hacia lo universal

Si en *Musiques formelles*<sup>44</sup> Xenakis había desarrollado su teoría sobre las aplicaciones musicales de superficies regladas, en *La Ville Cosmique*<sup>45</sup> sugiere una organización vertical del tejido urbano destinado a la actividad humana, frente a las “villes tentaculaires” de los años cincuenta y sesenta. El concepto de ciudad cósmica se le ocurre como una especie de iluminación repentina: “C’est venu tout à coup par une sorte d’illumination que j’ai eue en dessinant le Pavillon Philips formé de surfaces à double courbure”<sup>46</sup>. En cuanto a los *polytopes*, en los archivos de Xenakis se encontró un manuscrito inédito<sup>47</sup> que alguien rotuló como *Lieu* confundiendo así el verdadero título de estas ocho páginas que se cree datan de inicios de los setenta: *Topoi*. Aunque Xenakis se atribuyó la creación del término *polytope*, lo cierto es que éste aparece escrito en un cuaderno de notas tomadas durante un curso dictado por el matemático francés Georges Guilbaud, fundador y director del Centre d’Analyse et de mathématiques sociales en la École Pratique des Hautes Études. De hecho fue la matemática irlandesa Alice Boole-Stott (1860-1940) quien acuñó la palabra *politopo* como resultado de sus investigaciones<sup>48</sup> sobre secciones tridimensionales en poliedros de cuatro dimensiones.

En sus conversaciones con François Delalande<sup>49</sup> señala Xenakis dos momentos de su vida en los que se planteó concebir un espacio único en el que se integrarían los elementos sonoros, visuales y materiales: el primero de ellos fue siendo estudiante, con motivo de la realización de la escenografía para una obra de Esquilo; el segundo cuando era *chef de file* en una sección de estudiantes durante la revolución griega, en las manifestaciones de la Resistencia en Atenas y especialmente en los combates callejeros.

<sup>39</sup> Montparnasse, Kiki de: *Souvenirs retrouvés*. Paris: Éditions Corti et Serge Plantureux, 2005.

<sup>40</sup> Varèse. *A looking-glass diary*; op. cit. p. 108: “Varèse said he was *si gentil*”.

<sup>41</sup> Gourmont, Remy de: *Le livre des masques*. Texte établi et présenté par Daniel Grojnowski. Houilles: Éditions Manucius, 2007; p. 48.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Bredel, Marc: *Edgar Varèse*. Paris: Éditions Mazarine, 1984.

<sup>44</sup> Xenakis, Iannis: *Musiques formelles*. La revue musicale. Paris: Éditions Richard-masse. Double numéro spécial 253 et 254, 1963.

<sup>45</sup> Xenakis, Iannis. “La Ville Cosmique”, en François Choay *L’Urbanisme, Utopies et Réalités*. Paris: Le Seuil, 1965; pp. 335-342.

<sup>46</sup> Xenakis, Iannis: *Arts /Sciences: Alliages*. Tournai: Casterman, 1979; p.79.

<sup>47</sup> Archives Xenakis. Bibliothèque National de France. Manuscrit X (A) 10-2 circa 1972.

<sup>48</sup> Boole-Stott, Alice: “Geometrical deduction of semiregular from regular polytopes and space fillings”, en *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen*; deel XI n°1. Amsterdam: Johannes Müller, 1913.

<sup>49</sup> Delalande, François: *Entretiens avec Xenakis*. “Il faut être constamment un immigré”. Paris: Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997.

Pero desde el punto de vista formal, los antecedentes son el Pabellón Philips de Bruselas, y la reflexión y análisis teórico que formula en su artículo “Notes sur un geste électronique”<sup>50</sup>. Tal y como son considerados por Xenakis, los *polytopes* están directamente relacionados con una arquitectura específica o con un lugar arqueológico sobre el que se diseña un complejo sistema de puntos de sonido, luz y escenografía espacial para los que emplea las tecnologías más novedosas: “Starting from these axiomatic entities, Xenakis builds some figures or volumes with music and light. He thus starts a search for a parallel formalisation through the different media”<sup>51</sup>.

Con la experiencia adquirida en los proyectos realizados durante los años precedentes, Xenakis plantea el *Polytope de Montréal*, con destino a la Exposición Universal de 1967 por encargo del comisario del pabellón francés, Robert Bordaz. De acuerdo con el arquitecto Jean Faugeron, diseña una creación sonora cuyo discurso no mantiene relación directa con el juego discontinuo de luces, concebido a la manera de una partitura, y en su conjunto es quizá el más parecido al trabajo realizado en el Pabellón Philips, aunque en este caso se trata de cinco hiperbólicas alabeadas e integradas por más de doscientos cables de acero.

Xenakis trabajaba entonces en su composición musical, *Terretektorh* (1965-66) para orquesta, un total de ochenta y ocho músicos espacializados entre el público asistente.

Para la realización de su segundo proyecto en esta categoría, la escultura sonora *Idole Amesha Spenta* (1970) con destino a la Exposición Universal de Osaka, Xenakis emplea dos creaciones musicales: *Diamorphoses*, que ya había compuesto en 1957, y una pequeña pieza electrocústica, *Hibiki Hana Ma*, que se transmitía a través de cientos de altavoces. La escultura –financiada por la entonces emperatriz de Irán Farah Diba– estaba situada en el interior del pabellón de acero encargado al arquitecto japonés Kunio Maekawa (1905-1986), colaborador de Le Corbusier en algunos trabajos. Un año después recibe otro encargo, esta vez para el Festival Annuel des Arts de Chiraz-Persépolis.

La aceptación del nuevo proyecto le supuso las críticas en el diario *Le Monde*, desde cuyas páginas el escritor Serge Rezvani se asombraba de que Xenakis hubiese tomado parte en las celebraciones del festival: “Comment ne pas s’étonner de l’étrange égarement d’un Xenakis, pourtant issu de la résistance grecque, ou d’un Peter Brook, qui s’illustre par des spectacles dénonçant les massacres du Viêt Nam, quand on les retrouve aujourd’hui prenant activement part au *happening* de Persépolis et le cautionnant?”<sup>52</sup>.

Xenakis respondió con un escrito enviado al periódico negando su participación en esas *festivités*. Resumía su presencia como invitado al festival de Chiraz en tres ocasiones: con motivo de una interpretación en 1968 de su obra *Nuits* (1967) –para voces mixtas sobre texto basado en fonemas sumerios, asirios y aqueos–, cuando se estrenó *Persephassa* (1969) por los Persussionnistes de Strasbourg, y el 26 de agosto de 1971 para el estreno de *Persépolis*. La dedicatoria que Xenakis había leído antes de la interpretación de *Nuits* en el año 1968, y que ahora reproducía en su escrito, es bastante clara: “Por vous, obscurs détenus politiques (...) et pour vous, milliers d’oubliés dont les noms mêmes sont perdus”; la intención de *Persépolis* era igualmente rotunda: “Tribut au passé iranien des grands révolutionnaires (...). “La *démocratie* est un mensonge, une mythologie sucrée dans la bouche de tous les régimes, dictatures

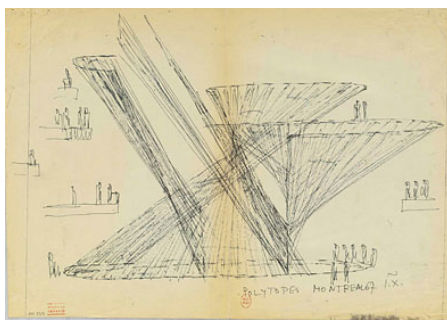
---

<sup>50</sup> Xenakis, Iannis: “Notes sur un geste électronique”, en Petit, Jean : *Le Poème Électronique*. Paris: Minuit, 1971; pp. 226-231.

<sup>51</sup> Una descripción más precisa, así como la relación completa de escritos del autor sobre los *polytopes*, se encuentra en la página [www.iannis-xenakis.org](http://www.iannis-xenakis.org).

<sup>52</sup> Rezvani, Serge: “L’autre Iran”, *Le Monde* 24 novembre 1971; p. 6.

ouvertes ou camouflées qui couvrent le monde”<sup>53</sup>. Bien es cierto que el encargo del *Polytope de Persépolis* había venido de la mano de Mehdi Boucherehri, director del festival y asimismo cuñado de la emperatriz Farah Diba, y que la propia emperatriz, usando como intermediario al director de la televisión iraní Reza Ghotbi, le había encomendado el proyecto de una Ciudad de las Artes con emplazamiento en Chiraz. También es verdad que ese proyecto aparece solamente como tal –cartas y borradores al respecto entre 1971 y 1973- y no se llegó a realizar; asimismo consta que en 1976 Xenakis rechazó el encargo de un nuevo *polytope* para Persépolis. En todo caso, el espectáculo de luz y sonido concebido para su representación nocturna sumaba a las impresiones sonoras del *long prélude géologique*, en completa oscuridad, el efecto mágico de una larga procesión de ciento treinta niños portando antorchas: “Nous sommes les porteurs de la lumière du monde...”<sup>54</sup>.



*Polytope Montréal*



Persépolis

La experiencia del *temple Philips*, fundamentada en los desafíos superados por Xenakis en L'Unité de Marsella y en La Tourette, se prolongan hacia el nuevo proyecto con destino al monasterio de Cluny en París. Conviene recordar que tales desafíos habían puesto a prueba también al Xenakis ingeniero: no se trata solamente del concepto, sino de su factibilidad. Con el *Polytope de Cluny* (1972) avanza un paso más y demuestra su destreza en el manejo de las nuevas tecnologías. Por primera vez el público se encuentra dentro del propio espectáculo: un despliegue de seiscientos flashes blancos, tres rayos láser que rebotan sobre superficies reflectantes situadas en los ángulos del recinto –evidentemente, los muros de Cluny no admitían *intervenciones*– y una creación sonora para cinta de ocho pistas, retransmitida por doce altavoces. Todo el material sonoro fue cuidadosamente elaborado por Xenakis en el CEMAMU (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales), y se accionaba gracias al ordenador que manejaba los más de cuarenta y tres millones de órdenes necesarias –exactamente 43.200.000 comandos binarios- para activar y controlar el espectáculo. El entorno de las termas de Cluny confiere a esta creación de Xenakis una atmósfera mística de gran sobriedad, y evidencia que el trasfondo de la Tourette sostiene la idea, incluso en las distancias o diferencias espaciales, que son evidentes: reinterpretación, pues, de la función de los templos desde la perspectiva de la nueva arquitectura. El *Polytope de Mycènes* (1978), un encargo de la Association hellénique de musique contemporaine, a través de su secretario Iannis Papaioannou, es seguramente el *polytope* de mayor repercusión internacional, aunque repite algunos elementos de los

<sup>53</sup> Xenakis, Iannis: *Musique de l'architecture*; op. cit; pp. 312-313.

<sup>54</sup> Fleuret, Maurice: *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*. Arles: Éditions Bernard Coutaz, 1992; pp. 254-255.

precedentes, como la procesión de antorchas, los cientos de figurantes, la gran hoguera nocturna..., pero en esencia su carácter más espectacular no beneficia tanto a la parte realmente nuclear: la composición *Micenas alpha*, primera creación realizada íntegramente en la UPIC (Unité Polyagogique Informatique) del CEMAMU. Tanto el *Polytope de Micenas* como el *Polytope de Persépolis* fueron considerados exponentes del *land art musical*<sup>55</sup>.

El *Diatope de Beaubourg* (1974-78) será de hecho la última realización en este género, pues ni el *Polytope du Mexique* (1978-81) ni el *Polytope d'Athènes* (1985) se llevaron a término. El *Diatope* como concepto es de carácter itinerante y/o efímero, y remite a la idea del Pabellón Philips: ahora tres paraboloides sustentados sobre dos arcos de acero definidos por una malla de cables del mismo material, a su vez recubierta con una gran lona translúcida de color rojo. El encargo, como en el *Polytope de Montréal*, viene de la mano de Robert Bordaz, que en 1974 ocupa el cargo de director del Établissement public du Centre Beaubourg. El *Diatope* tenía como fin servir de marco a los actos de inauguración del Centro Georges-Pompidou de París. De alguna manera quería responder al proyecto de “polytope mondial” que fue al fin una utopía, tanto por la imposibilidad de alcanzar todos los medios técnicos requeridos como por su inviabilidad económica. No obstante, el *Diatope* llegó a instalarse seis meses en Bonn durante el festival Bundesgartenschau (1979) junto a la estación de ferrocarril, con importante éxito de visitantes. Tras varios intentos frustrados de itinerancia, en 1981 se traslada a Marsella con objeto de dejarlo instalado allí definitivamente; pero para entonces los desperfectos causados por el desplazamiento, así como la falta de cuidados rigurosos en su almacenaje y mantenimiento, desaconsejaron su montaje.

En 1984 las estructuras son vendidas como chatarra. ¿Qué queda de este gran proyecto? Dos cosas fundamentales: la música creada por Xenakis, *La Légende d'Eer* – configuración del cosmos en el libro décimo de la *República* de Platón- elaborada en los estudios de la WDR de Colonia y en la UPIC del CEMAMU e interpretada posteriormente con independencia de la instalación para la que fue creada, y el concepto de “musique à voir”, tal como explica su autor en varios de los manuscritos conservados en la Bibliothèque Nationale de Francia: “Les Polytopes de Beaubourg”, “Geste de lumière et de son. Du *Diatope* au Centre Georges-Pompidou”, entre otros. *Musique à voir* o *musique pour les yeux*, conjunción de luz artificial, tiempo y espacio “comme des sons pur l’oeil”. Tanto en el *Diatope* como en el *Pabellón Philips* el revestimiento reticular es la base del envoltorio de su estructura principal; una retícula que experimenta múltiples transformaciones.

La retícula como base –cuadrícula cartesiana- donde desplegar toda la artillería de las normas compositivas<sup>56</sup>, sugiere un concepto de composición abstracta, tal como deseaban Varèse y Xenakis para *Poème Électronique* y *Concret PH*; solamente cuando se les asigna un lugar en la composición, los elementos reticulares, neutrales e indiferentes, adquieren pleno sentido.

---

<sup>55</sup> Iliescu, Mihai: *Musical et extra-musical: Éléments de pensée spatiale dans l'oeuvre de Iannis Xenakis*. Thèse de Doctorat, Université de Paris-I, 1996. Gill, Dominique: “Le Polytope de Mycènes”, en Gerhards, Hugues (Éd.): *Regards sur Iannis Xenakis*. París: Stock, 1981; pp. 294-298.

<sup>56</sup> Moneo, Rafael: Prólogo a J. N. L. Durand, *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid: Pronaos, 1981; p. XI.



Cubierta P. Philips



Étude *Diatope* <sup>57</sup>

## Templos de moda o proyectos como templos

Genéricamente el templo es una construcción vinculada a ceremonias de signo abstracto, a veces –no siempre- espiritual. Ceremonias y rituales, celebraciones y concentraciones de diverso signo se han albergado en todas las construcciones antes mencionadas. El Pabellón Philips podría estudiarse como un templo –en realidad lo es- e incluso se han señalado las tres cúspides de los paraboloides como símbolo de la Trinidad, algo sin duda ajeno a la idea de Le Corbusier. Los tensores de acero a la vista proporcionan esa impresión reticulada, mientras que las paredes internas generan un efecto de caverna, potencian la sensación acústica y refuerzan la idea de templo, tal como sucede en el *Polytope de Cluny*. El Pabellón tiene asimismo un carácter efímero, como todos los *polytopes* de Xenakis, y como algunas de las construcciones modernas – otro tipo de templos- que seguramente no lo son tanto. El arquitecto Martin Linovsky ha señalado las semejanzas entre las propuestas de Le Corbusier-Xenakis y Rem Koolhaas en sus respectivos pabellones multimedia, separados por más de cincuenta años. Tras describir aquel proyecto de sistema multimedia homogéneo que fue el Pabellón, “medio siglo después los OMA reinterpretan la morfología de traslación de ejes y el concepto de flexibilidad espacial para responder a diversos programas de promoción de la firma Prada. Una vuelta de tuerca generacional...”<sup>58</sup>. Es evidente que el emplazamiento del *Prada Transformer* (2008) reúne todas las condiciones de un *polytope*: efímero, itinerante, multifuncional e incluso cubierto por un tipo de membrana que recuerda al *Diatope de Beaubourg*: “*Prada Transformer* is a temporary structure picked up by cranes and rotated to accommodate a variety of cultural events. The 20-metre high *Prada Transformer* –curiosamente mide lo mismo que la bóveda más alta del Pabellón Philips- is located adjacent to the 16th Century Gyeonghui Palace in the centre of Seoul. The pavilion –es decir, que también es un pabellón como concepto- consists of four basic geometric shapes –a circle, a cross, a hexagon, a rectangle- leaning together and wrapped in a translucent membrane”<sup>59</sup>.

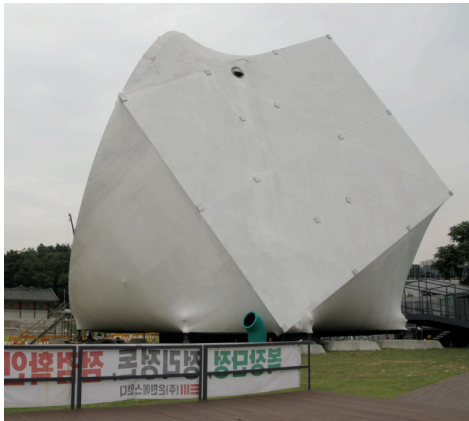
<sup>57</sup> Cartel de la exposición *Iannis Xenakis. Dessinateur à l'aube de l'oeuvre*. Musée des beaux-arts Eugène Leroy. Tourcoing, 23.03.12-11.06.12. La sección de imagen corresponde al diseño *Étude pour points lumineux diatope* (tinta y lápiz sobre papel de calco, 1975; el original pertenece a la familia Xenakis).

<sup>58</sup> Lisnovsky, Martin, SC 147. *Koolhaas y Le Corbusier: El concepto de pabellón multimedia*. [www.arquitecturamashistoria.blogspot.com](http://www.arquitecturamashistoria.blogspot.com); escrito en la web el 29 de enero de 2011; consultado 25/07/2015.

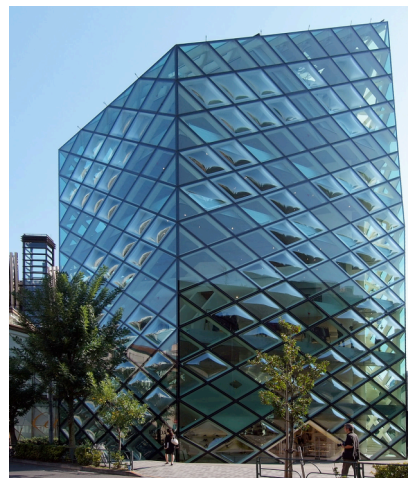
<sup>59</sup> Página oficial de Office for Metropolitan Architecture: [www.oma.eu](http://www.oma.eu).



Situado en los jardines de un antiguo palacio en Corea del Sur –emplazamiento tan apropiado como las ubicaciones de los *polytopes* de Micenas y Persépolis- *Prada Transformer* es por tanto un pabellón móvil de forma variable, sobre la base de un tetraedro, concebido para albergar actividades culturales; el diseño de cada una de las caras del pabellón está diseñado con precisión para la realización de una actividad diferente. Con los movimientos de rotación una de las caras se convierte en planta y las demás en muros o paredes. Su estructura está realizada en *steel frame* –esqueleto estructural de perfiles de acero y concepción racional- y va cubierta con una membrana flexible. Continuando con esta línea de encargos a importantes estudios de arquitectura, esta misma firma italiana encomendó su *Prada Aoyama Epicenter* (Tokio, 2001-2003) a Herzog & de Meuron, grupo suizo integrado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron, con sede en Basilea. El diseño de Herzog & de Meuron adopta la forma reticular a partir de grandes paneles de vidrio.



Prada Seúl OMA



Prada Tokio H&dM

Koolhaas también planteó la retícula como solución en su diseño de la Central Library de Seattle (2004), cinco plataformas revestidas con acero y cristal, un exoesqueleto de cuadrículas de acero sobre la base de hormigón que da soporte a los paneles de vidrio de tres capas en una malla expandida de metal. La forma reticular parece una solución inevitable para seguidores de Le Corbusier como Richard Meier –el más joven ganador del Pritzker, en 1984- que comparte con su maestro la consciencia de una arquitectura como un *continuum* en el tiempo y el espacio. Basta tomar el ejemplo de una de sus construcciones emblemáticas, la Chiesa del Giubileo (2003), situada en las proximidades de Roma y caracterizada por un uso racional de la geometría. Los tres paneles de hormigón postensado mediante cables horizontales y verticales quieren ser –ahora sí lo manifiesta su autor- una discreta referencia a la Trinidad.



Central Library Seattle



Chiesa del Giubileo

Diseños como el Museo Burda o la Casa Rachofsky muestran que “más que cualquier otro arquitecto contemporáneo, Richard Meier ha impuesto un estilo casi invariablemente determinado por las retículas y por las proporciones calculadas con precisión”<sup>60</sup>.

El hormigón reforzado con fibras recubre el conjunto de bloques –conocidos como icebergs, sobre el que se extienden enormes velas- que integran el proyecto creado por Frank Gehry para la sede de la Fondation Louis Vuitton en el parisino Bois de Boulogne. En este diseño, definido por algún crítico como “la síntesis entre un iglú y un montón de velas apiladas y rodeadas de jardines”<sup>61</sup> –también ha sido calificado como deconstrucción del panorama parisino, modelo cubo-futurista- se deja ver la influencia de los paneles diseñados por Meier para la Chiesa del Giubileo con sus tres paredes curvas, como velas de un barco en su *navegar hacia la fe*.



Fondation Vuitton



Chiesa del Giubileo

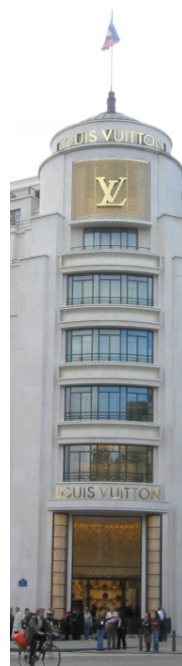
En esa reinterpretación del templo desde la nueva arquitectura, los elementos simbólicos de la fe –la cruz, las imágenes sagradas- son reemplazados por los logotipos de las firmas, auténticos iconos venerados por buena parte de la sociedad actual. La relevancia de estos nuevos templos viene avalada por una facturación anual que, en el caso de la compañía LVMH, supera los 29.000 millones de euros, convirtiéndola en la empresa francesa líder en mecenazgo. Tal vez por ello Gehry aceptase también realizar la remodelación –escasamente visible- de la sede Vuitton en la avenida Champs-Élysées de París, un magnífico edificio levantado en 1931 por el estudio de arquitectura Louis-Hippolyte Boileau & Charles-Henri Besnard.

<sup>60</sup> Cabas, Mauricio: “Richard Meier: Organización racional, estructuralismo espacial y luz”, en *Arte & Diseño* Vol. 10, nº 2; julio-diciembre 2012; pp. 5-11.

<sup>61</sup> Muñoz Mtnez.-Mora, I.: “A toda vela”, en *Vogue*, noviembre 2014; p. 116.



Detalle logo FLV



Detalle logo Champs-Élysées

Es posible que la arquitectura contemporánea haya retomado el concepto de templo como expresión máxima de la perfección, variando para ello la semántica del término, cambiando los símbolos de la confesión religiosa por logos de moda, y relegando la proclamación de la palabra, el sonido del órgano y los coros en favor de un sistema de ambientación musical ajeno al carácter abstracto demandado por Xenakis y Varèse. “Quien construye una fábrica como si fuera un templo, miente y deforma el paisaje”<sup>62</sup>, dice Mies van der Rohe, fiel a su credo de autenticidad incondicional y renuncia al fraude formal. No se trata de señalar una degeneración a partir de aquellos modelos, sino de evidenciar la gran distancia conceptual entre el referente –las colaboraciones Le Corbusier-Xenakis-Varèse- y las realizaciones posteriores ajenas a su espíritu.

La revisión de categorías planteada al inicio de estas páginas, nos ha llevado también a la reconsideración de los espacios para los que fueron concebidas obras fundamentales del arte sonoro del siglo XX, como el *Poème Électronique* de Edgar Varèse o los diversos *polytopes* de Iannis Xenakis, pues no pueden separarse ni considerarse de manera independiente a ellos, aunque de hecho, y afortunadamente, esas músicas han seguido escuchándose tras la desaparición de las ubicaciones originales –en el caso de construcciones efímeras- o del desmantelamiento de las instalaciones creadas exprofeso para su interpretación.

<sup>62</sup> Mies van der Rohe, Ludwig: *Escritos, diálogos y discursos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 2003; p.90.